

ESCUELA DE ESPECTADORES DE DANZA 2009

TRIBUTOS Y TRAYECTORIAS

PRESENTACIÓN

La Escuela de Espectadores de Danza es un programa de análisis de los distintos lenguajes que componen las creaciones de danza y ballet.

Estructurada a la manera de un taller de apreciación, se desarrolla en sesiones unitarias abiertas a todo público en el auditorium del Instituto Chileno Norteamericano –de Moneda 1467–, con la participación de creadores y especialistas de distintas áreas, con quienes se indaga en la trastienda y el sentido de los montajes.¹

La primera versión se realizó durante el segundo semestre de 2008 con el respaldo del Comité de Danza del Instituto Chileno Norteamericano. Cada encuentro profundizó en un estilo, una corriente o una propuesta coreográfica.

La versión 2009 se titula “Tributos y Trayectorias” y está dedicada a homenajear a grandes creadores de la danza mundial desaparecidos recientemente, como la alemana Pina Bausch y el norteamericano Merce Cunningham, y a revisar la producción de coreógrafos/as chilenos/as que han enriquecido la escena local, como Magaly Rivano, Elizabeth Rodríguez, la compañía Danza en Cruz y José Luis Vidal. También considera rendir tributo al Ballet de Santiago en su cincuentenario y explorar en el género de video-danza.

Nuestros propósitos apuntan a:

- Entregar herramientas para ampliar la lectura, comprensión y valoración de los montajes de danza y ballet.
- Revisar en perspectiva la producción de creadores chilenos y extranjeros.
- Fomentar el diálogo entre el público y los creadores.
- Formar audiencias para las artes escénicas.

En línea con iniciativas similares de mediación cultural que se llevan a cabo en teatro y cine documental, el ciclo piensa al espectador no sólo como un testigo, destinatario u observador de una pieza, sino como un agente esencial en el proceso creativo en quien se completa el proceso de construcción de sentido.

Javier Ibacache Villalobos.
Director de Escuela de Espectadores.
Presidente de Comité de Danza ICHN.

¹ Ver www.escueladeespectadores.cl

MODUS OPERANDI

La Escuela de Espectadores basa su labor en la mediación cultural y en la puesta en circulación de lecturas y miradas en torno a las creaciones a fin de articular nuevos discursos a partir del diálogo.

Las sesiones de análisis aspiran a tender un puente entre las obras, los creadores y el público, como se ilustra en la gráfica:



POR QUÉ “APRENDER A VER” DANZA

En su evolución, la danza ha ido configurando códigos propios que desafían la capacidad de lectura del espectador.

En la interrelación con otras disciplinas y en una práctica de desplazamiento de lenguajes, ha avanzado hacia territorios particulares de sentido, donde las creaciones se re-descubren en los cuerpos de los intérpretes puestos en tensión con otros soportes, al punto de cuestionar incluso las ideas más extendidas sobre coreografía.

Para ser descifradas a cabalidad, las piezas actuales demandan un público con dominio de referentes que les permitan completar la experiencia estética, apreciar los montajes desde variadas aristas y transitar por alguno de los estados que se vivencian ante una creación escénica:

- catarsis,
- conmoción,
- goce,
- provocación,
- entretención
- o cuestionamiento de la mirada de mundo.

En cualquiera de estos casos, el ejercicio de las preguntas básicas de apreciación tendrá plena validez:

- ¿Quién mira qué?
- ¿En qué contexto?
- ¿Según qué soporte o convención?

- ¿Cómo resuena en su imaginario?
- ¿Qué miradas nuevas descubre?

COMPONENTES MEDULARES DE LA DANZA

La danza suele ser definida como **“el arte de los cuerpos en movimiento”** y, por ende, se constituye a partir del cruce de ambos componentes.

- Cuerpos: de intérpretes, bailarines o performers.
- Movimientos: secuencias de desplazamientos, plan de movimientos o coreografía.

Los cuerpos constituyen el material básico para generar **unidades de movimientos** que, ejecutadas en el espacio y el tiempo, llegan a conformar secuencias (frases) a las que un observador externo –un espectador – puede atribuirle sentido.

Parece legítimo sostener que tras un montaje de danza o una puesta en escena existe de modo latente o evidente una **intención** del/la creador/a, el/la coreógrafo/a o compañía, en torno a la cual se ordenan los demás componentes de lo que se denomina **abecedario escénico**.

No obstante, el curso que ha seguido la disciplina en décadas recientes demuestra que la intención autoral puede estar ausente en la creación y, aun así, constituir un corpus de danza.

El análisis que lleva a cabo el espectador incauto o avezado implica reparar en los lenguajes que se superponen e identificar las leyes propias que rigen al interior de un montaje (**la convención**) para desentrañar un concepto, como lo hace el sujeto que aprende las normas de gramática de un idioma para ejercitar la lectura.

El abecedario de la danza suele considerar:

- **Tempo** (pulso interno de ejecución del movimiento, velocidad de acción).
- **Energía** (flujo o intensidad de energía aplicada al movimiento o a la acción).
- **Espacio** (entorno, espacio escénico).
- **Origen y proyección del movimiento** (central o periférico, con distintos grados y variaciones según se trate de cada corriente o escuela de danza o ballet).

En general, es el/la directora/a o coreógrafo/a quien guía el trabajo con estos materiales y desarrolla una labor de **composición**, establece un tempo y conduce a la generación de una atmósfera.

CORRIENTES, ESTILOS Y TÉCNICAS

En la actualidad co-existen en escena todas las formas de danza. Un espectador corriente puede encontrarse con espectáculos de ballet académico ortodoxo, danza moderna y sus variaciones, vanguardismo, postmodernismo, danza teatro y sus derivaciones, y fusiones de estos estilos.

Esto complejiza la posibilidad de establecer una sola forma de ver y entender la danza, y demanda revisar su historia para identificar técnicas, estilos, procesos, creaciones y personajes.

Siguiendo una línea de tiempo, es posible diferenciar períodos históricos en los que se han investigado, rearticulado y redefinido los distintos estilos.

A grandes rasgos, se usan las categorías de Académico, Moderno y Contemporáneo que responden a nomenclaturas de uso corriente.

I. BALLET CLÁSICO

Corresponde a la danza que utiliza la técnica académica. Se desarrolla principalmente en las cortes de Italia y Francia a partir del siglo XVI.

Desde sus inicios se establece como un arte de la representación, donde el bailarín ejecuta la acción dramática a través de una serie de códigos. Estos se sustentan en pasos y poses que en conjunto van articulando la narración.

En la primera fase, se distinguen dos corrientes: el **Ballet à entrée (ballet de entradas o divertimento)**, del cual Jean Batiste Lully es el exponente más conocido, y el **Ballet d'action (Ballet de acción)** propuesto por Jean George Noverre.

A lo largo del siglo XIX, el Ballet logró independizarse de la ópera como espectáculo y llegó a proponer una nueva estética que aludía a ciertos ideales románticos, propios de la visión burguesa de la Francia post revolucionaria.

En ese contexto surge lo que se conoce como **Ballet Romántico**, que llegó a caracterizarse por la ingravidez de los cuerpos, el uso de la punta y la imagen femenina. Las piezas emblemáticas de esta corriente son *Giselle* y *La Sífide*.

Al terminar el siglo XIX, el bailarín y coreógrafo Marius Petipa consolida en su academia de San Petersburgo lo que hoy se conoce como **técnica académica**. Para ello fusiona las propuestas del Ballet romántico con una nueva visión del espectáculo basada en la acrobacia y el virtuosismo. En esta línea llegan a articularse grandes clásicos universales, como *El Lago de los Cisnes*, *La Bella Durmiente* y *El Quijote*, entre otros.

Durante el siglo XX, las propuestas asociadas a la modernidad influyen en las corrientes clásicas y se genera una nueva corriente denominada **Neoclásica**.

De ella son representativos los ballets rusos de Sergei Diaghilev y las creaciones de Fokine, Nijinsky y Massine, entre otros coreógrafos. Sus creaciones abandonan la fantasía y proponen la humanización de las temáticas.

Esta corriente evolucionará en Francia y Estados Unidos a partir de figuras como Serge Lifar y George Balanchine, respectivamente.

El Ballet Clásico en tanto **estilo dancístico** es uno de los más ortodoxos dado que cumple con normas corporales, técnicas, pautas rítmicas e indicaciones de movimientos muy estructurados que, a la vez, adhieren a ideales estéticos tradicionales. No obstante, en su historia se registran rupturas internas y fenómenos de transformación.

Una cuota fundamental de su atractivo radica en los intérpretes. Existe una tradición de bailarines y bailarinas que han trascendido a causa del eximio nivel de sus ejecuciones, como Vaslav Nijinski, Ana Pavlova, Alicia Alonso, Maya Plisetskaya, Mijaíl Baryshnikov y Sylvie Gillem, entre otros.

En general, la valoración de una pieza de esta corriente radica en **la técnica, la postura, los pasos estructurados, la levedad del cuerpo, lo aéreo, los saltos, la verticalidad y las destrezas de los ejecutantes.**

En términos coreográficos y de contenidos, las creaciones clásicas suelen echar mano en sus argumentos a las fantasías y los mundos oníricos (especialmente el Ballet Romántico).

Su narrativa tiende a ser lineal, clara y nítida y la escenografía está concebida como un complemento que decora y enriquece la narración de la historia.

En las compañías es común que se delimiten con claridad las diferencias entre Primeros Bailarines y cuerpo de baile. Los primeros asumen los roles protagónicos y conducen las anécdotas, mientras el elenco restante asume una función complementaria.

II. DANZA MODERNA

En la Danza Moderna se reconocen diferentes orígenes y particularidades.

Uno de los rasgos fundamentales que la define como estilo dancístico es la **contraposición** al Ballet Clásico. Reacciona de manera expresa frente a la técnica académica y genera transformaciones fundamentales al pensar la danza como una forma de **expresión corporal**.

Surge en paralelo en Europa y América y sus referentes se anclan en Alemania y Estados Unidos.

El desarrollo de esta corriente se vincula con lo que históricamente se denomina Modernidad y que corresponde al momento en que el hombre toma conciencia de sí mismo, cuestiona su forma de vida y da curso a una serie de movimientos intelectuales que propician el regreso al origen.

La danza se vio influenciada por estas ideas y junto a otras artes evoluciona desde mediados del siglo XIX en el proceso de apertura que más tarde se conocería como “vanguardias históricas”. En esa línea hubo creadores que buscaron una humanización del movimiento y una nueva forma de pensar la disciplina.

En Estados Unidos es posible hablar de *la generación de las precursoras de la danza moderna*, con Loie Fuller (1862-1928) e Isadora Duncan (1878-1927) a la cabeza, quienes hicieron una parte importante de su carrera en Europa. A la misma tradición pertenece Ruth St. Denis (1878-1968).

En Alemania los precursores fueron Rudolf Laban (1879-1958), Emile Dalcroze (1865-1950), Mary Wigman (1886-1973) y Kurt Jooss (1901-1979).

De esta raíz nacen diversificaciones del estilo. En particular, el **expresionismo de Jooss** y el **expresionismo de Mary Wigman**. En cada caso se enfatizan aspectos que tienen que ver con la narrativa, la estructuración de personajes y la expresión de sentimientos y emociones.

Otros hitos los establecen Martha Graham, Doris Humphrey, José Limón y Katherine Dunham en Estados Unidos.

En Alemania, esta corriente deriva en las propuestas de Pina Bausch (1940), Johann Kresink (1939) y Suanne Linke (1944), que patentan lo que se llama **danza-teatro**, una línea de creación en sí misma que ha moldeado códigos de montaje y composición.

Valeska Gerts y Oskar Schlemmer se ubican en el margen del modernismo, ya que en rigor son antecedentes de las vanguardias de los años 60´.

La danza moderna se caracteriza por la necesidad de “**querer decir**”, “querer transmitir”, “dar un mensaje” o “comunicar algo”.

En ella resalta además la concepción del coreógrafo como ejecutante de sus propias obras, que supone acentuar la subjetividad del creador.

Desde el punto de vista técnico, en ella se enfatizan las **nociones de peso, equilibrio/desequilibrio, contracción/relajación, tiempo, espacio, energía, el trabajo de suelo y la relación con la dramaturgia.**

En las distintas generaciones se pesquisa un proceso de fluctuación y ruptura frente a la academia hasta enfrentar de modo directo al Ballet Clásico.

Este enfoque va siendo codificado y se traduce en técnicas específicas (como Graham, Humphrey-Limón, Leeder) que marcarán la enseñanza y difusión de la danza a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los casos emblemáticos es el de la escuela Denishawn, que forman Ruth St. Denis y Ted Shawn. Comienzan a trabajar sobre los principios de la danza moderna y su articulación avanza hasta transformarse en un método de enseñanza.

El aporte más significativo de la Danza Moderna es la generación de sistemas de movimientos que se distancian de las estructuras más rígidas del Ballet Clásico.

La llamada danza libre alemana y las enseñanzas de Laban priorizan la reflexión en torno a las cualidades del movimiento y del espacio como punto de arranque del proceso creativo.

III. DANZA POSTMODERNA O MINIMALISTA

Movimiento dancístico que se gesta durante los años '60 en Estados Unidos, aunque encuentra antecedentes en los cuestionamientos que planteara Merce Cunningham (1919) dos décadas antes.

Primer bailarín durante mucho tiempo de la compañía de Martha Graham, Cunningham comienza en la década de los '40 una exploración personal en nuevos lenguajes al rodearse de pintores y músicos contemporáneos que acarreaban a su vez rupturas e indicios vanguardistas. La relación más fructífera es la que establece con el compositor John Cage.

En la práctica, su indagación se contrapone a la ortodoxia en la que habían derivado las posturas de la danza moderna en Estados Unidos, con figuras como Graham, Limón y Humphrey, cuyas metodologías se habían ido codificando cada vez más.

Cunningham establece "**la danza por la danza**", que implica el **fin de la representación y el quiebre con la secuencialidad y el relato**, aunque sin distanciarse de las nociones de técnica y espectáculo. En rigor, su trabajo constituye un referente de transición hacia la Danza Postmoderna.

La irrupción de esta última se materializa en torno a la Judson Church, un espacio de investigación y trabajo de Nueva York que aglutinó a la generación de coreógrafos marcada por las exploraciones de Allan Kaprow (realizadas a mediados de los '50 en San Francisco) y Robert Duhn (que datan de comienzos de los '60).

El grupo incluye a Yvonne Rainer, Trisha Brown, Steve Paxton, David Gordon, Simone Forti, Lucinda Childs y la chilena Carmen Beuchat, quien se estableció en Estados Unidos a partir de 1967 para trabajar directamente con T. Brown, Kei Takei y luego en solitario.

Las transformaciones que introduce la Danza Postmoderna tienen varios alcances.

Cuestiona de modo radical la noción de corporalidad y plantea que cualquier cuerpo puede bailar. Homologa la presencia de los movimientos cotidianos en escena, lo que significa el **fin de la representación y la ilusión**. A partir de allí crea nuevas posibilidades de lenguaje, como el **contact improvisation** de Paxton, el **formalismo de series coreográficas** de Trisha Brown, y el **release**, entre otras.

Una de las fuentes claves del movimiento es el Manifiesto No, publicado por Yvonne Rainer en 1965, donde se lee: “No al espectáculo, No al virtuosismo, No a las transformaciones y a la magia y al hacer creer”.

Estas negaciones sugieren que la obra es un proceso en constante modificación y trazan la complejización de la puesta en escena de manera definitiva, ya que dan pie a la combinación de la performance, la danza y el teatro.

A mediados de los años '80, los discípulos de la vanguardia postmoderna establecen un distanciamiento de los conceptos que se pregonaban en la Judson Church.

Activan un movimiento que volvería a las ideas de espectáculo y del que es elocuente el manifiesto escrito por Jim Self en 1988 en reacción a la proclama de Rainer. En el documento se lee: “Pero nosotros decimos sí a todas esas cosas. Es decir, sí a la actuación, sí al vestuario, sí al virtuosismo, al trabajo en escenario a gran escala y a crear ballets”.

IV. DANZA ACTUAL O CONTEMPORÁNEA

La Danza Contemporánea se tiende a equiparar con la danza que viene después de la Danza Moderna y parece más adecuado hablar de Danza Actual para referirse a lo que sucede hoy en día en la escena.²

La Danza Actual transita por **diferentes lenguajes y estilos**. Sus ejecutantes no están adiestrados sólo en las técnicas. También en métodos que profundizan en el acondicionamiento físico, como yoga, Pilates y artes marciales. Estos recursos se integran armónicamente a la escena y a los métodos de trabajo.

Además, **las nociones de cuerpo, movimiento, público, coreógrafo e intérprete se ven tensionados**.

Las creaciones de Danza Actual trabajan con un cuerpo que no necesariamente está en escena (por ejemplo, video-danza) y un tipo de movimientos que no siempre se sustenta en el desplazamiento. Supone además **que el público sea parte activa**.

Del intérprete se demanda tanto la capacidad de ejecutar como de proponer a partir de la **improvisación**, mientras se recurre a diversos espacios para presentar las piezas.

Sus exponentes echan mano a temáticas globales, relatos biográficos, música en vivo y la colaboración de “dramaturgos de danza” que configuran un panorama amplio y abierto a una multiplicidad de posibilidades.

² En Chile se clasifica como Danza Contemporánea al movimiento de danza independiente que se establece a mediados de la década de los '80 y que se consolida durante los '90 mediante la proliferación de compañías y la búsqueda de nuevos lenguajes. Incorporan los estilos postmodernos que se desarrollaron en torno a la Judson Church y la Danza-teatro alemana. Hoy en día se sigue calificando de contemporáneos a muchos de los coreógrafos de esa generación, como Nelson Avilés, Luis Eduardo Araneda, Nury Gutes, Paulina Mellado, Elizabeth Rodríguez e Isabel Croxatto, entre otros. Más recientemente, José Luis Vidal, Francisca Sazié y Claudia Vicuña se inscriben en la misma línea.

El listado de coreógrafos y compañías representativos siempre está actualizándose, aunque los fundamentales son Sasha Waltz, Mark Morris, Xavier Le Roy, Angelin Preljocaj, Mats Ek, Bill T. Jones (de mediados de los '80), Ana Teresa de Keresmaker, Jerome Bel, DV8, Maguy Marin, William Forsythe, La La La Human Steps, Emio Greco, Pablo Ventura, La Ribot y Constanza Macras, entre otros.

DOCE NOCIONES DE INTERÉS PARA UN ESPECTADOR DE DANZA

1. La danza es la materialización escénica de una idea a través del movimiento.
2. Requiere que participe un creador, un bailarín (que pueden coincidir en la misma persona) y el espectador.
3. Esta experiencia escénica es en el presente y en tiempo real. Por ello, cada función es única e irrepetible. Aunque exista una coreografía, una interpretación nunca será igual a otra.
4. La autoría, la ejecución y las ideas planteadas o transmitidas por el coreógrafo son esenciales a la hora de apreciar una obra. Sobre todo para establecer una **coherencia escénica** que permita reconocer sus ideas.
5. Existe la opción de que el público sea el que atribuya un significado o interpretación a lo que sucede en escena. Suele ocurrir en las piezas más “contemporáneas” o rupturistas.
6. El lenguaje de la danza es el movimiento y el movimiento es, en sí mismo, un **lenguaje abstracto** que no puede traducirse a palabras o significados concretos. Por ende, la comprensión de la danza no demanda necesariamente “entender la historia o entender de qué se trata”.
7. Un montaje de danza tiene que ver con la experiencia de la materialidad. Es decir, con la **vivencia multi-sensorial del espectador** con los cuerpos y el movimiento.
8. En general, la recepción de la danza no está mediatizada por el lenguaje verbal. Más bien apela directamente al cuerpo y los sentidos. Así como la plástica demanda lo visual y la música, lo auditivo, la danza apela a la experiencia kinética de los cuerpos. Aunque algunos montajes y obras de danza desarrollan un tema o están basados en situaciones e historias reales (en la línea del ballet).
9. Una línea abstracta puede no referirse a nada en particular y dialogar con la propia historia de la danza en su construcción, pero no necesariamente en un formato narrativo, como generalmente lo hacen el cine y el teatro.
10. La dramaturgia de la danza se sustenta en la coreografía. A diferencia del teatro que se basa en textos, la danza se sustenta en los cuerpos que se ponen en movimiento en relación con el espacio, el tiempo y la energía. En danza, la noción de “**guión**” no se traduce específicamente en una narración.
11. La danza es efímera. A diferencia del teatro, no existe un texto o un soporte que la fije en el tiempo. La danza sucede y sólo queda como experiencia en los cuerpos de los intérpretes (**experiencia kinestésica**)

y en la experiencia de los espectadores (**experiencia sinestésica**), donde se involucran diferentes sentidos sensoriales. La danza transcurre de manera tal que su propia materialidad se hace **evanescente** cuando es ejecutada en escena.

12. A pesar de la esencia transitoria y fugaz de la danza, existen formas de codificación similares a la escritura de un texto, o partitura de música. A través de la implementación de la técnica académica, el Ballet establece un abecedario de movimientos, “posturas” y “pasos”, con las cuales se puede escribir una pieza. De igual forma, la danza moderna emplea un método de notación creado por Laban (Labanotación) que permitió que sus obras trascendieran y perduraran.

CRITERIOS DE ANÁLISIS

Al momento de presenciar una pieza de danza o ballet, operan al menos tres niveles que determinan su análisis:

- **Las afinidades y gustos estéticos del espectador.**
- **El estudio de los aspectos escénicos** (contenidos, ejecución, coherencia de la obra, vestuario, escenografía).
- **La experiencia personal** que se vive durante la presentación del montaje.

Si bien estas tres formas pueden mezclarse, es importante entrenarse en su diferenciación para desarrollar una interpretación o una crítica de lo que se ha visto.

En relación a la pieza de danza o ballet, se deben considerar dos aspectos:

- **Las ideas externas que la construyen.** Es decir, el contexto histórico, social y político en que se desarrolla, junto a los elementos escénicos que la contienen (vestuario, iluminación y escenografía, entre otros) y las temáticas a las que se refiere.
- **Las ideas internas,** que corresponden al campo semántico que la sostiene. Es decir, la idea misma de danza, movimiento e **inter-textualidad**. Ninguna obra nace sin pasado. Toda creación contiene un referente interno que la construye y que alude a la historia de este arte.

ABECEDARIO DE LA DANZA

El presente abecedario propone definiciones básicas que sirvan de guía para el análisis y la observación de una pieza de danza. Es usual enfrentarse a propuestas que revierten o reinterpretan estas nociones.

- **Coreógrafo.** Quien asume un rol preponderante en la creación y conceptualización de una obra de danza.
- **Director.** Se diferencia del coreógrafo en tanto asume un rol menos preponderante en la creación de la obra y abre un espacio más colectivo de trabajo.
- **Coreografía.** Es el diseño de movimientos en el espacio.
- **Composición.** Selección y combinación de acciones y secuencias de movimientos que poseen una lógica interna. Puede ser entendida como el proceso técnico de construcción de las frases coreográficas. Suele involucrar una idea o postura estética determinada.

- **Improvisación.** Método de trabajo que involucra la creación de movimientos a partir de una idea.
- **Técnica.** Estructura codificada de un lenguaje dancístico.
- **Frase.** Dos o más movimientos juntos.
- **Dramaturgo de danza.** Rol que se ha integrado en puestas en escena contemporáneas y que considera la asesoría teórica y de guión durante el proceso creativo.
- **Bailarines.** Ejecutantes de las obras concebidas por coreógrafos o directores. El bailarín puede ser al mismo tiempo coreógrafo o director. Uno de sus rasgos fundamentales es el manejo de técnicas de interpretación.
- **Diseñador.** En una pieza de danza o ballet toman parte diseñadores de luces, de escenografía, de vestuario y, en algunos casos, de multimedia. Es usual que más de una de estas funciones las asuma un mismo profesional. En conjunto, configuran la escenificación. En general, el diseñador responde a las ideas concebidas por el coreógrafo o director y las enriquece con sus propuestas.
- **Música o sonorización.** Al ser la danza un arte que en general no se apoya en un texto, la música y la sonorización adquieren una relevancia determinante.
- **Espacio escénico.** Corresponde al lugar o entorno en que se lleva a cabo la ejecución. Su definición está sujeta a las ideas del coreógrafo o director y a la planta de movimientos que él establece.

CONCEPTO DE PUESTA EN ESCENA

Los procesos de creación o ensayos de una obra dancística son espacios temporales y creativos a los que, en general, el público no tiene acceso. Constituyen un período fundamental en la génesis de una pieza.

El espectador, sin embargo, se enfrenta a un segundo proceso: el de las funciones públicas que transcurren según la programación establecida por la compañía.

Como se ha señalado antes, las representaciones son experiencias únicas e irrepetibles. Esto implica que el resultado de una pieza no es finito.

Si bien se la escenifica de acuerdo a una estructura que no se altera en el tiempo, sus procesos son abiertos y están en constante cuestionamiento y ajuste.

La noción de **Puesta en Escena** clarifica la comprensión de los procesos creativos de las artes de la representación, desde una perspectiva contemporánea.

El teórico Patrice Pavis define la puesta en escena como “el conjunto de decisiones que realiza el coreógrafo o director” y señala que la obra es el resultado “del proceso mismo de construcción y estructuración”.

ELEMENTOS DE LA REPRESENTACIÓN DANCÍSTICA

La concepción de un montaje de danza conlleva una variedad de decisiones que son tomadas por el coreógrafo (a) o director (a), quien a la vez trabaja con elementos o materiales de distinta índole.

La selección que se haga de ellos dependerá de las inquietudes y de las líneas de investigación o de interés del creador.

Todas habrán de agruparse en el espacio de la escenificación.

Entre ellos se cuentan:

- Los conceptos, historias o narraciones que se quiera desarrollar
- Los significados que interese transmitir.
- Los símbolos que se quiera dar a conocer.

ASPECTOS DE DISEÑO ESCÉNICO

Iluminación. Corresponde al diseño de espacios específicos, ambientaciones y atmósferas. Puede resaltar el cuerpo de los intérpretes y destacar el vestuario y la escenografía. O disminuir su intensidad para trabajar con la oscuridad y la penumbra. Se la emplea para enfatizar una acción o develar todo el espacio escénico. Su graduación es variable y están en función de la pieza.

Diseño escenográfico. Modela y enmarca los espacios en que se danza. Incide en cómo el espectador seguirá la puesta y fija las estructuras o construcciones que acompañarán a los intérpretes.

Diseño de vestuario. Las funciones que cumple en una pieza de danza son variadas y están sujetas a la concepción general de la puesta en escena. Puede caracterizar un personaje, operar como un nexo entre el cuerpo y la imagen que se quiere dar de éste, prestarse a la funcionalidad de los movimientos, contrastar con el desnudo, modificar la contextura, el peso, y la altura de los intérpretes (O.Schlemmer) o experimentar con el uso de otros cuerpos como soportes (Momix).

Multimedia. Elemento común en las creaciones de danza más recientes. Supone la elaboración y edición de un material audiovisual que complementa o se integra a la escena. También forma parte de métodos interactivos, donde los bailarines modifican las imágenes proyectadas con sus movimientos.

Diseño o sonoro o musical. El concepto de diseño sonoro contempla el uso de música en vivo o envasada o la ausencia de ésta a fin de que el espectador escuche únicamente el sonido que deriva de los movimientos de los intérpretes. La música o la sonorización complementan las ideas del coreógrafo y se presta a veces para reafirmar la narrativa. En otros casos puede crear el efecto opuesto e irrumpir como fuente de significaciones autónomas al movimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Patrice Pavis: *El Análisis de los Espectáculos*. Paidós. Barcelona, 2000.
- María José Cifuentes: *Historia social de la danza en Chile, visiones, escuelas y discursos 1940-1990*. Lom Ediciones. Santiago, 2007.
- Susana Tambutti: *Creación Coreográfica (Varios autores)*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, 2007
- Carlos Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la Historia de la Danza*. Lom Ediciones. Santiago, 2008.